



Artelogie

Recherche sur les arts, le patrimoine et la littérature de l'Amérique latine

8 | 2016

Transgression dans les arts / transgression des arts

La transgression dans l'art : vers une esthétique de la spectralité (la Nympe de Freud)

Raoul Kirchmayr



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/artelogie/427>

DOI : 10.4000/artelogie.427

ISSN : 2115-6395

Éditeur

Association ESCAL

Référence électronique

Raoul Kirchmayr, « La transgression dans l'art : vers une esthétique de la spectralité (la Nympe de Freud) », *Artelogie* [En ligne], 8 | 2016, mis en ligne le 26 janvier 2016, consulté le 21 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/artelogie/427> ; DOI : 10.4000/artelogie.427

Ce document a été généré automatiquement le 21 avril 2019.

Association ESCAL

La transgression dans l'art : vers une esthétique de la spectralité (la Nymphé de Freud)

Raoul Kirchmayr

ROPS Felicien, La tentation de Saint Antoine, 1878



Bruxelles, Bibliothèque Royale de Belgique, Musée des Estampes

- 1 La figure du spectre hante notre horizon actuel, soit-il politique, social, culturel. Pourquoi évoquer la figure du spectre ici et en ce moment historique, dans cette conjoncture qui fait sans doute époque – comme on dit –, à l'occasion d'un colloque qui se tient dans un lieu si prestigieux pour la transmission et l'échange culturels, pour la diffusion et l'analyse critique des savoirs comme l'Université de Sao Paulo ? Pourquoi dénoncer cette présence inquiétante qui a accompagné comme une ombre ma traversée de l'Atlantique, aussi bien que ces dernières années dans lesquelles je n'ai fait presque rien d'autre qu'essayer d'en suivre les traces dans les discours de l'iconologie et de l'histoire de l'art,

de la philosophie et de la psychanalyse, visant à une interrogation radicale sur le statut esthétique et épistémologique du spectre ?

- 2 Si je le fais, ce n'est pas seulement pour rappeler le geste par lequel Jacques Derrida essaya, dans son *Spectres de Marx*, de relier le spectre et le temps, plus précisément ce présent qui est encore le nôtre, mais aussi pour rendre hommage à un grand théoricien de l'image qui a cherché de reformuler à fond la relation entre l'image et le présent, un penseur qui, se déplaçant de la vieille Europe à l'Amérique du Sud, a été un exemple remarquable de greffe culturelle et de floraison d'une pensée singulière. Je me réfère à ce grand théoricien de l'image et enquêteur des nouvelles formes de culture visuelle qui a été Villem Flusser.
- 3 Je voudrais donc aborder le sujet de mon discours sous le signe ou, pour ainsi dire, sous la présence fantomale de Flusser, comme pour lui adresser la question concernant la revenance spectrale, à savoir la « logique » d'un retour – celui du spectre – qui perturbe la chronologie, la linéarité du temps, par sa présence-absence, par sa présence qui est toujours la marque d'une absence. En abordant ce sujet à travers un lieu textuel de Freud, la grande question qui restera au fond de mon discours sera celle, justement, de la transgression de l'ordre métaphysique qui a conçu l'image comme un « intermédiaire » entre sensible et intelligible, entre corps et âme, entre présence et absence. Il en irait d'une transgression dans le sens étymologique du mot, c'est-à-dire – comme vous le savez, si on se réfère au sens véhiculé par le latin – d'un *trans-gredior*, littéralement d'un « passer au-delà », d'un « surmonter » ou bien d'un « dépasser », d'un « traverser » une ligne, notamment celle du présent. Cette transgression est liée à une sémantique du mouvement et du « pas ». Chaque fois qu'on parle de *transgression*, il faudrait se rappeler, donc, qu'il en va d'un pas à accomplir, d'un mouvement du pied qui avance, en marchant, au présent, au-delà du présent lui-même.
- 4 De cette transgression de l'art et dans l'art, je voudrais vous présenter un cas tout à fait singulier qu'on n'a pas cessé d'interroger quant à sa forme, sa force et sa signification. Je me réfère à la célèbre lecture développée par Sigmund Freud de la nouvelle *Gradiva*. Une *phantasie pompeïenne* écrite par Wilhelm Jensen, où il en va de l'apparition d'un spectre, celui de la protagoniste féminine du récit, et de son sens.
- 5 Il ne m'est pas possible ici de vous montrer les rapports multiples entre la *Gradiva* de Freud et les obsessions de Aby Warburg pour la figure reviviscente de la Nymphe, à partir de ses enquêtes sur la peinture de Botticelli jusqu'au grand projet de *Mnemosyne*, l'atlas des images, dans lequel il consacra à cette figure (ou « formule de pathos », comme il l'avait appelée) une ligne de recherche entière. Faute de pouvoir reconstruire en détail le contexte culturel et littéraire qui encadre la nouvelle aussi bien que l'essai de Freud, je me limiterai ici à énoncer quelques présupposés de mon discours, du côté de l'histoire de la littérature, pour questionner en suite l'exemple, tiré de l'histoire de l'art, qui sert à Freud pour mettre en évidence le pivot théorique de son interprétation. Par conséquent, j'assume que l'analyse de Freud, intitulée *Le délire et les rêves dans la « Gradiva » de Jensen*, l'un des plus importants essais qu'il avait consacrés à la psychologie de l'art, soit orientée, d'une façon décisive, par des présupposés littéraires cachés qu'il s'agit de reconnaître et de mettre en lumière. De cette histoire littéraire la figure centrale est celle de la Nymphe. L'essai de Freud ouvre une scène d'écriture où la psychanalyse, après ses débuts tourmentés, accueille encore une fois cette figure de la limite, cette figure-limite, qui, comme celle de l'hystérique, ouvre et clôt à Freud son espace de discours.

- 6 On sait que la figure de la Nymphé représente une constante dans la littérature de la deuxième moitié du XIXe siècle, où l'amour des antiquités, notamment pour les ruines pompéiennes, est un thème assez répandu, aussi bien que la passion pour l'archéologie. Dans cette lignée, la figure de la Nymphé, c'est-à-dire de la « Gradiva rediviva », met en lumière le motif de la quête archéologique. Dans la psychanalyse de Freud la métaphore de l'archéologie comme discipline, comme lieu de la découverte et comme relation problématique entre le présent et un passé enseveli et oublié, occupe une position centrale. Dans cet ordre métaphorique la Nymphé acquiert la signification d'un principe euristique, en devenant la figure-guide qui permet à Freud de parvenir aux « sources de l'activité psychique », comme il dit. Et par cause, on dirait, car pour la mythologie la Nymphé est la semi-divinité qui vit auprès des sources d'eau et qui les protège.
- 7 Il n'est pas clair si la *Gradiva rediviva* de Jensen soit l'énième transformation d'une figure qui était déjà apparue dans la littérature du XIXe siècle. Le contexte culturel dans lequel elle réapparaît est celui de la mode antiquaire des fin-Lumières et puis romantique. A l'époque ce goût fut assez partagé par les élites cultivées européennes, et la réactualisation des formes, des valeurs et des idéals du paganisme gréco-romain marqua un moment important dans la définition du rapport entre le présent et le passé historique. À l'apparence, désensevelir l'Antiquité revenait à récupérer le classicisme comme idée d'harmonie, de proportion et de sérénité, dans le sillage de la Renaissance florentine. Mais, au même temps, il permettait l'expression d'inquiétudes qui se reflétaient sur la surface de l'art des Anciens. Celui-ci agissait à son tour comme un dispositif spéculaire, capable d'exprimer les mouvements le plus profonds et inquiets de l'époque. Selon Warburg, par le paganisme resurgissant dans le Quattrocento l'homme européen pouvait se reconnaître comme l'héritier d'une millénaire tradition rationaliste et, à la fois, il pouvait observer les signes d'une crise de l'identité européenne dans le passage entre le Moyen Âge et la modernité.
- 8 Ce qu'on peut souligner, à propos de ce goût antiquisant c'est le mouvement par lequel la culture littéraire du XIXe siècle a fait remonter le monde païen à la surface de l'histoire. En effet, chez Warburg il s'agit justement d'opérer de manière *archéologique* et *généalogique* pour reconnaître les formes, appartenant aux stratifications le plus anciennes, qui se présentaient comme autant des « survivances » dans le grand archive des images du passé. Dans ce sens, la littérature acquiert un rôle important, car elle permet de traduire en écrit une mémoire gardée d'abord sous forme d'image. Elle devient ainsi un dispositif-commutateur d'une mémoire sédimentée et occultée, en partie dévoilée par la Renaissance florentine.
- 9 L'écrivain allemand Heinrich Heine a été un des acteurs le plus avertis à l'égard de cette opération visant à réactiver la mémoire de l'Antiquité. En 1837 Heine publia un texte intitulé *Elementargeister*, « Les esprits élémentaires », qui fut republié en 1853 à Paris, dans la « Revue des deux mondes ». L'an suivant parut *Die Götter im Exil*, (« Les dieux en exil »), qui en était le développement. D'après Heine, les divinités païennes ne sont pas mortes, elle n'ont pas été oubliées. Au contraire, elles ne cessent de vivre, se déguisant sous les vêtements de figures qui habitent le monde fantastique du folklore. Heine avait conduit sa critique de la culture bourgeoise de son temps sous le signe d'un regard ironique vers le christianisme. En fait, Heine avait reconnu que le christianisme avait agi comme une force destructrice du cosmos idéal du paganisme, pour ce qui concerne d'abord la sphère de la religion. Pourtant, le monothéisme chrétien, ne pouvant pas annihiler les divinités païennes, les avait transformées en entités démoniaques forcées à vivre une existence

sombre dans le sous-bois de la culture populaire, dans le mythes ancestraux du monde paysan et dans les croyances au surnaturel. Autrement dit, elles ont été soumises à une opération de *forclusion* et incorporées dans l'univers des valeurs chrétiens. Précipitées dans le monde des ombres, c'est-à-dire dans l'inconscient culturel de la civilisation européenne, elles n'ont pas cessé de vivre ni de produire des effets sur le monde diurne.

- 10 Nous retrouvons la même perspective, qui exalte l'univers païen contre l'œuvre de mortification de la vie imposée par le christianisme, dans la nouvelle *Arria Marcella. Souvenir de Pompéi* par Théophile Gautier (1852), qui pour maintes raisons semble le modèle littéraire de référence de Jensen, bien que nul lien entre les deux auteurs ait été démontré. De même que dans *Gradiva*, dans *Arria Marcella*, Octavien, le jeune protagoniste du récit, fait une expérience extraordinaire : victime d'une hallucination nocturne parmi les ruines de la ville, il se retrouve catapulté avant le 79 a.C. dans une Pompéi pleine de vie, où il fait la rencontre de Arria Marcella, la fille de Diomède, dans laquelle il reconnaît la silhouette d'un buste féminin observé dans une visite au musée archéologique de Pompéi. L'amour d'Octavien pour Arria, qui est la forme sous laquelle Vénus s'est montrée au jeune philosophe passionné d'archéologie, n'est pas seulement l'allégorie du culte romantique pour les Antiquités, mais elle est aussi la dénonciation du procès de refoulement subi par le divinités païennes à cause du christianisme. La force de refoulement du christianisme est incarné par la figure souffrante et ascétique de Diomède, qui porte tatoué sur son cou le signe de la croix. Son discours est le discours de la loi qui mortifie le désir d'Arria, d'elle qui veut continuer à vivre nonobstant la mort, qui veut se montrer aux yeux de ceux qui ont cultivé la passion pour le monde passé. Vénus-Arria, c'est-à-dire la Nympe, est forcée à disparaître par l'exorcisme de Diomède, elle est repoussée dans le monde des ombres d'où elle était sortie.
- 11 La conclusion de la nouvelle de Gautier partage entièrement la critique de Heine au christianisme. En fait, Gautier décrit les forces opposées du paganisme et du christianisme, dont l'enjeu c'est la vie elle-même. Le discours de Diomède vise à rompre le lien passionné entre Octavien et la Nympe ressuscitée par le désir de celui-ci, à diviser le monde des morts de celui de vivants. Or, il n'est pas douteux que le récit de Gautier met en scène le désir, la force d'Eros, aussi bien qu'une expérience de la revenance de la Nympe.

Gradiva rediviva – Freud et la Nympe en image

- 12 La façon dans laquelle Freud interroge la figure de la Nympe-Gradiva rediviva, dans son essai d'interprétation de la nouvelle de Jensen, doit être reliée aux origines de la psychanalyse. Si on pense tantôt au problème bouleversant, pour l'esprit de l'époque, de la manifestation des symptômes hystériques, tantôt aux phénomènes de transfert dans le traitement des hystériques – comme dans le premier cas de psychanalyse, celui de Anna O. – nous retrouvons toujours un excès : le désir, ici le désir féminin et les formes dans lesquelles il apparaît comme symptôme. La manière dans laquelle Freud réfléchit sur la figure de la Nympe et l'interrogea, donc, peut offrir des renseignements sur le trait fuyant, perturbant et transgressif du féminin aussi bien que sur le mouvement de *transgression* incarné par l'image de Gradiva.
- 13 Dans mon analyse, je ne me limiterai à considérer que trois aspects, qui prennent en compte le rôle de l'image de la « Gradiva rediviva » : le premier concerne la référence essentielle au bas-relief grecque qu'on trouve au début du récit ; le deuxième regarde le

précieux exemple historico-artistique porté par Freud pour expliquer le mécanisme du refoulement ; le troisième, enfin, porte sur le statut esthétique et épistémologique de la figure de Gradiva qui, dans l'interprétation de Freud, ne dépend pas de l'ordre du visible ni de l'invisible, mais d'un ordre intermédiaire, auquel je nomme « spectralité ».

- 14 1) Le *plot* de l'histoire racontée par Jensen développe le thème de la passion dévorante du protagoniste, le jeune archéologue Norbert Hanold. Hanold est hanté par l'image d'une silhouette féminine figée dans un bas-relief grecque qu'il avait pu observer à Rome, lors d'un voyage, et dont il avait acheté une copie en plâtre (Freud fera le même : il en achètera une en revenant des Musées du Vatican et il l'accrochera au mur de son bureau à Vienne). Dès le début Jensen nous dit que l'image ne représente point l'image d'une divinité – néanmoins celle d'une Psyché ou d'une Nymphé – mais qu'elle a quelque chose de moderne, comme si l'artiste avait figé l'image vivante de la jeune femme : « Aussi n'était-ce pas par la beauté plastique des formes que la jeune femme séduisait : elle possédait quelque chose qu'on ne rencontre pas souvent dans les statues antiques, une grâce naturelle et simple de jeune fille, d'où venait cette impression qu'elle débordait de vie » (JENSEN, 1903 : 34). À cette image Hanold nomme cette image « Gradiva », c'est-à-dire « celle qui marche en avant ». Il s'efforce d'imaginer qui aurait pu être cette fille, sa vie, le monde où elle avait vécu etc. Ce travail de l'imagination est une constante dans le récit de Jensen. Le protagoniste rêve Gradiva deux fois – dans ses rêves elle apparaît à Pompéi, avant l'éruption – et, dans la suite, il ne reconnaît pas Zoe Bertgang, sa jeune voisine de chez lui, qui était en vacance en Italie avec le père, mais il pense qu'elle soit la Gradiva revenante. Son désir refoulé pour Zoe c'est ce qui le pousse à aller à la recherche de la figure du bas-relief. La nouvelle se joue de part en part sur la lente maturation par laquelle le protagoniste devient conscient de son désir et de l'objet qui le cause, c'est-à-dire de Zoe elle-même. Cette prise de conscience a lieu par des dialogues qu'il entretient avec celle qu'il croit être une pompéienne lui rendant visite du monde des morts.
- 15 Le bas-relief n'est pas seulement l'occasion pour entamer l'histoire. En fait, il est sur-signifiant comme beaucoup d'autres éléments du récit (par exemple les papillons, les lézards, ou les asphodèles). En premier lieu, le bas-relief attire l'attention du protagoniste sur le *mouvement* du pied reproduit dans l'image (c'est ce qui fait dire à Freud qu'il s'agit d'un délire fétichiste), donc sur un *détail* de la figure féminine. Deuxièmement, c'est par le moyen de la figure gravée dans le bas-relief qu'on met en scène le mouvement de vie et de mort qui représente le thème de fond le plus important de la nouvelle. En fait, dès le début Hanold est poussé à la recherche de Gradiva à partir d'une spéculation concernant le bas-relief, qui serait alors « un monument funéraire, par lequel l'artiste avait conservé pour la postérité l'image de celle qui avait dû quitter si tôt la vie » (JENSEN, 1903 : 43). Le récit se développe entièrement dans cette dimension onirique, où les seuils entre rêve et veille sont constamment transgressés, jusqu'au point de rendre possible le retour spectral sur la terre de la jeune pompéienne.
- 16 Comme dans la nouvelle de Gautier, la pierre prend vie, ce qui est mort revient à la vie, le passé se *représente* et il porte avec soi une vie plus pleine, si on la compare à l'existence prosaïque des protagonistes. Le rappel au monde du classicisme païen a une fonction qui est double, car d'un côté il s'oppose aux valeurs de l'idéologie bourgeoise et, de l'autre, il se limite à les contester de manière imaginaire, par une évocation nostalgique. Le récit de Jensen nous laisse pourtant sur un seuil d'incertitude, joué comme il l'est sur une ambiguïté constante : la figure du bas-relief est morte, mais elle peut réapparaître, elle appartient au passé mais elle réapparaît dans le présent, elle est figée dans la pierre mais

elle marche avec sa posture singulière. Si Gradiva est une allégorie de la réapparition des divinités païennes, nous pouvons être sûrs que celles-ci ne reviendront plus jamais comme présences pleines. Pourtant il y a un retour, un revenir, un revenir *en image*, et c'est justement ça qui fait problème. Pour Freud aussi.

- 17 2) Examinons le deuxième point, relatif au refoulement du désir inconscient et à la forme de substitution qu'il acquiert dans le récit. C'est le point le plus intéressant d'un point de vue théorique, parce que c'est grâce à lui que Freud explique les rêves aussi bien que les fantasmes du protagoniste. Donc, c'est la clef herméneutique de la lecture freudienne.
- 18 Pour expliquer comment le refoulement a lieu, Freud n'hésite pas à utiliser un exemple, qui est peut-être plus éloquent qu'il aurait voulu. Après avoir rappelé que le refoulement « ne coïncide pas avec la disparition, l'extinction du souvenir » (FREUD, 1907 : 172), mais que, au contraire, le refoulé « reste capable d'agir et de produire des effets » (ibid.), il applique la loi du refoulement aux souvenirs d'enfance du protagoniste, et notamment à la figure de Zoe, l'héroïne. À côté du mécanisme de refoulement, Freud présente en suite celui du retour du refoulé, c'est-à-dire la considération des effets du refoulé sur la vie du sujet. Il nous fait comprendre que l'objet d'amour n'est pas perdu, mais qu'il est gardé ailleurs, enseveli dans l'oubli causé par le refoulement. L'objet d'amour est à la fois oublié et gardé *comme* oublié. Sa présence inconsciente se manifestera par des symptômes tels quels les rêves, les hallucinations et les délires dans le récit de Jensen.
- 19 Mais ce que nous intéresse le plus c'est la description que Freud nous offre du mécanisme du refoulement. Pour illustrer cette dynamique de l'inconscient, il fait recours à un exemple tiré de l'histoire de l'art. Dans son analyse d'un texte littéraire, à savoir la *Gradiva*, il grave alors un intéressant camaïeu. Avant même de l'introduire, il écrit une note qui semble avoir la fonction d'énoncer une loi générale : « C'est précisément ce qui avait été choisi comme moyen du refoulement [...] qui devient le porteur de ce qui revient : dans et derrière l'instance refoulante, le refoulé finit par s'affirmer victorieusement » (FREUD, 1907 : 175). Freud nous met en garde sur un mouvement complexe : en premier lieu, ce qui refoule, la force refoulante et qui déplace l'objet investi dans l'inconscient, en le poussant dans l'oubli, devient *le porteur* du refoulé lui-même. En deuxième lieu, ce qui a été refoulé *revient*. Lorsqu'il revient, le refoulé ne se présente jamais en personne, mais par moyen du « porteur » refoulant.
- 20 Après avoir énoncé la loi qui règle le refoulement, Freud en présente l'exemple. C'est une « gravure célèbre de Félicien Rops » (ibid., p. 106), le peintre et graveur belge auteur d'œuvres qui à l'époque firent du bruit à cause de leur anticonformisme. La gravure est la *Tentation de Saint Antoine* (1879). Elle « illustre de manière bien plus frappante que bien d'autres explications » (ibidem) le mécanisme du refoulement. Freud nous laisse entendre que le refoulement a lieu par le moyen d'une force qui dirige l'énergie psychique du sujet vers un objet substitutif. Or, quel est l'objet qui apparaît dans la gravure ? Citons le passage : « Un moine ascète s'est réfugié – sûrement pour fuir les tentations du monde – près de l'image du Sauveur crucifié. Alors cette croix s'affaisse comme une ombre et, rayonnante, s'y substituant, s'élève à sa place l'image d'une femme nue aux formes épanouies, également dans la position du crucifiement » (ibidem). Puis, Freud continue, en commentant ainsi : « D'autres peintres, dont la pénétration psychologique était moindre, ont placé dans des représentations analogues de la tentation le péché insolent et triomphant quelque part à côté du Sauveur sur la croix. Seul Rops lui a fait prendre la place du Sauveur lui-même sur la croix : il paraît avoir su que le refoulé, lors de son retour, surgit de l'instance refoulante elle-même » (ibidem : 306-7).

- 21 Quelle fonction Freud attribue à cet exemple ? On le verra tout de suite, l'exemple promet une exemplarité à laquelle il ne peut pas correspondre. D'abord, Freud rappelle que le genre d'art de l'exemple c'est la gravure, mais il ne mentionne nullement la peinture sacrée, dont la tentation est un sujet assez fréquenté. On peut revenir ici aux cauchemars de Bosch ou à la *Tentation de Saint Antoine* par Théodore Chasseriau, le peintre ami de Théophile Gautier, ou encore une tentation peinte par Cézanne. En outre, Freud ne met pas en question que la substitution de l'objet a lieu entre le symbole de la croix et une figure, le corps nu d'une femme, étant donné que le symbole et la figure ne peuvent pas être considérés comme appartenant au même ordre logique. A moins qu'on ne considère ce corps nu comme un *corps symbolique*, qui ne se réfère pas aux « séductions du monde » – comme écrit Freud – mais à la présence d'une autre force qui s'oppose au christianisme : celle qui agit derrière la silhouette de la femme est une force démoniaque.
- 22 En fait, ici il ne s'agit pas de voir dans la lutte entre le crucifix et le corps nu d'une femme la représentation allégorique de la lutte entre la salut céleste et la perdition mondaine. Celle-ci ne reviendrait qu'à une interprétation morale qui, d'ailleurs, serait également possible. Selon cette version, l'œuvre de Rops exprimerait un sens ironique vers les valeurs ascétiques imposées par le christianisme, elle indiquerait l'inanité des efforts de l'ascète, c'est-à-dire l'impossibilité de supprimer un objet du désir qui est mondain et charnel. A notre tour, nous ne pouvons pas tomber dans la tentation d'une lecture moralisante et, au fond, plate de l'œuvre. Au contraire, il nous faut y reconnaître une représentation du conflit dramatique entre des forces opposées, chacune d'entre elles ne pouvant s'imposer victorieusement sur l'autre, une fois pour toutes.
- 23 Il en va de même du refoulé : le corps nu de la femme qui est ici peint dans la position du crucifix. En effet, il s'agit d'un corps sacrifié et crucifié, à l'opposé d'un corps classiquement harmonique. C'est un corps passionnel représenté par Rops comme figure de femme en extase, sa tête ornée d'une couronne de fleurs (non d'épines), très proche aux images préraphaélites et symbolistes de jeunes filles. A regarder de près, cette figure rappelle celle de la Nymphe, comme il démontrerait par ailleurs une aquarelle de préparation, qui nous offre une version opposée et complémentaire, c'est-à-dire ornée scandaleusement d'un voile noir, funèbre, et avec des hausses noires, comme pour mettre en évidence la tension de la polarité entre deuil et désir. De cette perspective, cette Nymphe crucifiée est une « formule de pathos », comme le dirait Aby Warburg.
- 24 Or, sur ce point Freud s'approche à l'interprétation de la gravure donnée par Rops lui-même dans deux lettres écrites l'une après l'autre, en hiver 1878. Dans la première, adressée à François Taelmans, il affirme simplement que la signification de l'œuvre n'est que de montrer une belle fille nue (étant la modèle Léontine Duluc, sa compagne). Dans la deuxième, adressée à Edmond Picard, Rops présente, par contre, une prosopopée intéressante qui donne à Satan sa voix, lorsqu'il parle ainsi à Saint Antoine :
- 25 « Je veux te montrer que tu es fou, mon brave Antoine, en adorant tes abstractions ! Que tes yeux ne cherchent plus dans les profondeurs bleues le visage de ton Christ, ni celui de tes Vierges incorporelles ! Tes Dieux ont suivi ceux de l'Olympe ; la paille de ton petit Jésus n'est plus qu'une gerbe stérile, le bœuf et l'âne ont regagné les grands bois et leurs solitudes loin de ces hommes qui ont toujours besoin d'un Rédempteur. Mais Jupiter et Jésus n'ont pas emporté l'éternelle Sagesse, Vénus et Marie, l'éternelle Beauté ! Mais si les Dieux sont partis, la Femme te reste et avec l'amour de la Femme l'amour fécondant de la Vie » (ZENO, 1985 : 78-79).

- 26 Le Satan que Rops fait parler semble s'exprimer à la manière de Heine. En fait, si « les Dieux sont partis », il n'ont pas *rien* laissé derrière eux, mais ils ont laissé un *reste* qui est, justement, le corps féminin comme force vitale. Le renseignement de Rops est précieux, mais en tout cas il présente comme évidence ce qui n'est pas, c'est-à-dire le *mouvement de disparition du divin et, à la fois, de sa substitution*.
- 27 Chez Rops, aussi bien que chez Freud, un aspect décisif pour la compréhension de l'image demeure non questionné. Si Freud interprète l'image de Rops dans une seule direction, à savoir comme une *substitution* du crucifix par un corps nu de femme, tandis que, pour affirmer la pulsion de vie, il nous faut ajouter un supplément d'interprétation : la pulsion de vie, l'énergie qui investit le corps de la femme comme objet du désir, passe à travers l'*expérience de sa mortification*, indiquée par la figure du crucifix qui disparaît dans l'ombre. Cela veut dire que le crucifix n'est pas simplement substitué par le corps nu de la Nympe, mais que celui-ci a relevé, à son tour, le crucifix, en reproduisant sa fonction symbolique. On pourrait dire qu'il s'agit d'une négation de la négation, Mais, si cela c'était de l'hégélisme, il en était sa parodie et son drame, car la substitution du crucifix par le corps féminin ne revient pas à l'affirmation d'une beauté classique, mais à la passion d'un dieu devenu femme et pourtant mourant. Même dans ce cas, le refoulé (le crucifix comme symbole du christianisme) est gardé dans une figure qui n'en affirme pas le retour, mais qui porte avec soi l'ombre de la force contraire à elle. Il n'y a point de plénitude dans la figure qui prend la relève du crucifix : le triomphe du crucifix s'est montré fragile et partiel, aussi bien que le retour du refoulé n'est pas une affirmation pleine, mais elle implique nécessairement la *transformation* du refoulé. La force refoulante, o le « porteur », comme Freud l'appelle, laisse sa trace sur le refoulé. Cette *empreinte* est la *position* même du corps féminin nu. Si le refoulé retourne, « porté » par le refoulant, il ne peut le faire qu'aux conditions imposées par ce dernier. Il n'y a pas de présence pleine, pas de retour à la présence, mais plutôt réapparition d'une puissance « figurale » qui instaure un nouvel équilibre résultant du mouvement de retour du refoulé.
- 28 On peut douter qu'il s'agisse d'un renversement dialectique. En fait, ici la substitution n'implique pas la disparition du « porteur », de la force refoulante, mais elle la garde en transparence. Les deux figures accouplées de la croix et du corps ne forment aucune synthèse. Il n'y a pas de coprésence des opposés. Plutôt, il y a une alternance entre deux pôles qui se altèrent réciproquement, suivant un processus *différentiel* : le corps féminin de la Nympe païenne est toujours le même, pourtant il est *autre* après son refoulement. Ce qu'il est devenu – c'est-à-dire un corps féminin nu et crucifié – est marqué par une *différence* produite par le double mouvement de refoulement. Le corps de la Nympe est à la fois refoulant et refoulé. Les deux forces qui forment la figure de la Nympe crucifiée, la dépassent chacune de son côté. C'est cela qui donne à la gravure toute son ambigüité.
- 29 3) Comme troisième et dernier point de transgression, analysons en bref la spectralité de la figure de Gradiva. Freud nous montre comment elle est jouée entre la dimension de la présence et celle de l'absence : son image est spectrale parce qu'elle ne peut pas être reconduite ni à la simple présence ni à l'absence. « Gradiva rediviva » excède le régime de sa présence vivante : créature de rêve qui se manifeste à la puissante lumière du midi, elle est le guide sur la voie royale à l'inconscient. Elle ouvre la sphère de l'inconscient, en transgressant, avec son pas, le seuil entre jour et nuit, entre veille et rêve. Comme image fantomale, elle capte le désir de Hanold et le détourne de son but : Hanold est en recherche d'une jeune fille morte à Pompéi, il trouve une jeune fille vive dont il tombe amoureux. Si

le processus de prise de conscience a lieu, c'est parce que Zoe se déguise en Gradiva, parfaite image de captation pour le désir de Hanold, pour en prendre finalement la place.

- 30 Il n'est pas douteux que dans le récit de Jensen la figure de Gradiva est le symbole du *Nachleben*, de la « vie posthume » de l'image, parce qu'elle est à son tour « survivante ». Elle pousse la fantaisie du protagoniste, en se présentant comme objet inconscient de son désir. Disons-nous que cette image n'est pas réelle, mais qu'elle est le fruit des délires et des rêves de Hanold ? Au contraire, cette image est « réelle » dans le sens qu'elle capte le désir de Hanold, en le portant à la vie (à la rencontre de Zoe). Pour pouvoir le faire, il est nécessaire que cette image soit spectrale et donne lieu à la *revenance*, au retour de la figure comme spectre. Ainsi, agit-elle comme « commutateur » entre la mort et la vie. Freud reconnaît alors dans la nouvelle une « insistance consciente sur la singulière oscillation de la Gradiva, entre la vie et la mort ». En soi, Gradiva n'est ni mort ni vie, elle n'est quelque chose d'inerte et de passé, incapable à produire des effets, ni quelque chose de présent et vivant, qui puisse agir. Elle est oscillation perpétuelle entre vie-et-mort. Freud commente ainsi ce mouvement qui définit Gradiva, en faisant recours à l'autorité de Shakespeare, le maître de mises en scène spectrales.
- 31 Est-ce une hallucination de notre héros qu'égare le délire, un « véritable » fantôme ou un être en vie ? Non pas qu'il nous soit nécessaire de croire aux fantômes pour édifier cette série de suppositions. L'auteur qui a intitulé « fantaisie » son récit n'a pas encore trouvé l'occasion de nous expliquer s'il nous veut laisser dans notre monde décrié pour son prosaïsme et dominé par les lois de la science, ou nous emmener dans un autre monde fantastique, dans lequel les esprits et les fantômes deviennent des réalités. Ainsi que le montrent les exemples de *Hamlet*, de *Macbeth*, nous sommes prêts à le suivre dans ce monde-là sans hésiter (FREUD, 1907 : 151-52).
- 32 On reste toujours dans le sillage tracé par Heine, mais ici on voit qu'est affirmé aussi la *revenance* de Gradiva comme « esprit élémentaire ». Malgré sa déclaration, par laquelle il se dit disposé à suivre le chemin des spectres, Freud même nous offre une interprétation irénique de l'apparition de Gradiva : la vérité de son apparition c'est sa disparition. Dans la conclusion de la nouvelle, Freud interprète la sortie de scène de Zoe comme la disparition du fantôme de Gradiva. La transgression devient ainsi confirmation d'un régime de « normalité », réglé par le principe de réalité s'imposant sur l'imagerie délirante de Hanold.
- 33 Mais, si on va lire attentivement la conclusion du récit de Jensen, on peut remarquer que le spectre ne disparaît point : en revanche, il accompagne Zoe comme son ombre. La fin n'est pas un *happy end* de comédie ni un éloge du mariage bourgeois non plus, comme il pourrait d'abord apparaître (et comme il semble à Freud). Hanold propose à Zoe de devenir sa femme. En lui répondant, elle se soustrait à lui, elle ne prononce aucun « oui ». C'est alors que Jensen fait revenir l'image de Gradiva. On est à la toute dernière page de la nouvelle. Jensen met dans la bouche de Zoe les mots suivants : « [...] je ne me sens pas encore assez redevenue pleinement vivante pour prendre des décisions » (FREUD, 1907 : 134). Dès qu'il arrivent tous les deux à la porte d'Ercolano, ils mettent en scène un véritable jeu de transgression, qui est aussi un *rite de passage entre la vie et la mort* : « Norbert Hanold s'arrêta devant le passage et dit avec quelque chose de particulier dans le son de sa voix : 'S'il te plaît, traverse ici !'. Un sourire joyeux et complice glissa sur les lèvres de sa compagne, et, relevant un peu sa robe de la main gauche, Gradiva *rediviva* Zoé Bertgang, pendant qu'il la couvait d'un regard rêveur et insistant, gagna l'autre côté de la

rue en passant sur les dalles, avec sa façon de marcher paisible et alerte, auréolée des rayons de soleil » (ibid : 134-135).

- 34 Enfin, Gradiva réapparaît : son spectre revient pour capter le regard du protagoniste. L'effet de double et de perturbant qu'elle a créé ne cesse pas. Le trait qui marque sa survivance c'est l'*Unheimlichkeit*. Comme cela, Freud nous a mis sur le chemin de l'apparition de telles figures comme liée à une certaine *réapparition rythmique* des spectres.
- 35 Or, nous sommes en gré de retrouver le parcours fait par la Nymphe : retrouvée par Heine, comme « esprit élémentaire », elle réapparaît presque dans les mêmes formes et dans les même *plot* de narration chez Gautier et Jensen. D'ici elle revient, en se présentant avec toute sa nature énigmatique. L'essai d'interprétation de Freud, d'ailleurs si fascinant, si important pour comprendre ce que c'est le retour d'un refoulé en tant qu'image, n'explique pas *qui* ou *quoi* peut être cette figure de jeune femme qui, ponctuellement, émerge des profondeurs de la mémoire à la surface de l'imaginaire de l'Occident. Et c'est à ce propos qu'il faut un supplément de recherche et d'investigation. Néanmoins, il reste que Freud nous a appris à adresser le regard vers une dimension fantomale de l'expérience qui a à faire, à la fois, avec les mouvements de l'inconscient et l'excès du désir. Autrement dit, avec une certaine nécessité de la transgression dans les formes de l'art.

BIBLIOGRAPHIE

DERRIDA Jacques, *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, 1993.

FLUSSER Vilém, *A Filosofia da Caixa Preta : Ensaios para uma futura filosofia da fotografia*, São Paulo, Relume Dumará, 1983.

FREUD Sigmund, *Der Wahn und die Träume in W. Jensens Gradiva*, Erstausgabe: Leipzig und Wien, Heller (1907); *Gesammelte Werke*, Bd. VII, Frankfurt am Main, S. FISCHER, 1999, pp. 29-125 ; trad. fr. *Le délire et les rêves dans la Gradiva de W. Jensen*, in *Œuvres de Sigmund Freud*, vol. 7, Paris, Gallimard, 1993 ; trad. brés. *Delírios e sonhos na Gradiva de W. Jensen*, v. IX. *Obras Completas de Freud*, Edição Standard Brasileira, Rio de Janeiro, Imago, 1974.

GAUTIER Théophile, "Arria Marcella. Souvenir de Pompei (1852)", in *Récits fantastiques*, Paris, Flammarion, 2007.

HEINE Heinrich, "Elementargeister (1837)", in *Sämtliche Werke*, Bd. IX, Hamburg, Hoffman & Kampe, 1987.

HEINE Heinrich, "Die Götter im Exil (1854)", in *Sämtliche Werke*, Bd. IX, Hamburg, Hoffman & Kampe, 1987.

JENSEN Wilhelm, *Gradiva. Ein pompejanisches Phantasiestück*. Reissner, Dresden und Leipzig, 1903 ; trad. fr. in S. Freud, *Le délire et les rêves dans la Gradiva de W. Jensen précédé par Gradiva, une Fantasia pompéienne*, Paris, Gallimard, 1986 ; trad. bras. *Gradiva, uma fantasia pompeiana*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1987.

WARBURG Aby, "Sandro Botticellis 'Geburt der Venus' und 'Frühling'. Eine Untersuchung über die Vorstellungen von der Antike in der italienischen Frührenaissance (1893)", in *Werke in einem Band*, Frankfurt, Suhrkamp, 2010, pp. 39-123.

WARBURG Aby, *Der Bilderatlas Mnemosyne* (1929), hrsg. von Warnke, Berlin, Akademie Verlag, 2002.

WARBURG Aby, *Ninfa fiorentina*, Warburg Institut Archive: Ms. 118; trad. port. *Ninfa Fiorentina*.

Fragments de um projecto sobre Ninfas (1900), in www.proymago.pt, setembro, 2012.

ZENO Thierry, *Les Muses sataniques. Félicien Rops. Œuvre graphique et lettres choisies*, Bruxelles, Jacques Antoine, 1985, pp. 78-79.

RÉSUMÉS

Interrogeant la figure de la Nymphé dans l'iconologie de l'historien de l'art Aby Warburg, cette contribution porte sur le statut ontologique et épistémologique du « spectre » dans le discours de l'esthétique contemporaine, entre psychanalyse et déconstruction. En convoquant, entre autres, les figures de Benjamin, Freud et Derrida, les éléments d'une théorie de la « spectralité » y sont également esquissés.

INDEX

Mots-clés : spectre, esthétique, ontologie, psychanalyse, transgression, Benjamin (Walter)

AUTEUR

RAOUL KIRCHMAYR

Docteur en philosophie et professeur d'esthétique du Dipartimento di Ingegneria e Architettura de l'Università degli Studi di Trieste (Italie). Il a publié, entre autres, « Il circolo interrotto figure del dono in Mauss, Sartre e Lacan. » Trieste, EUT (2002) et « Merleau-Ponty. Una sintesi » Milano, Marinotti (2008). Il a édité et traduit plusieurs ouvrages de divers auteurs, tels que : Sartre, Foucault, Derrida, Blanchot, Deleuze, Jean-Luc Nancy, Didi-Huberman et Lyotard.